

# Les romans paléologues : à la charnière de plusieurs traditions

*Romina Luzi*

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Les romans qui font l'objet de notre étude ont probablement été rédigés entre le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. La langue dans laquelle ils sont écrits est assez homogène : il n'y a pas de couleur dialectale ; elle présente des locutions et des hémistiches récurrents, que le πολιτικός στίχος, vers décasyllabe, semble cristalliser en formules, témoignage d'une transmission orale révolue.

Ces romans sont caractérisés par des répétitions et des appels, adressés par le narrateur à son public fictif. Ce style formulaire, que nous définissons comme un élément littéraire, et ces adresses au public pendant la narration nous paraissent puiser dans la tradition byzantine, dont ils reprennent des expressions et des syntagmes propres à un niveau de langue plus populaire, alors que l'appel dans le *prooimion* à un public courtois, attentif au récit du narrateur, présent dans certains romans, constitue, à notre sens, un motif de la littérature courtoise.

Nous montrerons à travers l'étude du corpus et du riche et multiforme héritage littéraire remanié et interprété par les romans byzantins, que l'apparente fonction formulaire des répétitions et les appels au public du narrateur sont le fruit d'un jeu littéraire, qui constitue l'une des composantes d'un ensemble de traits visant à la construction de ce nouveau genre, né à la confluence de traditions autochtones et étrangères, à la fois populaires et consacrées par les canons classiques.

## *Les romans latins dans leur réception et adaptation byzantines*

Si déjà pendant des siècles les contacts entre les Occidentaux et Byzance avaient été fréquents pour des raisons d'abord commerciales et diplomatiques, puis à cause de la conquête des territoires de l'Empire byzantin lors du détournement de la quatrième croisade en 1204, la présence des Latins a favorisé des relations encore plus étroites. Même si les rapports entre les conquérants et les Romains d'Orient étaient tendus et la fierté et le chauvinisme des

vaincus leur refusaient l'ouverture vers les cultures des divers peuples conquérants, les échanges étaient inévitables.

Dans ce contexte de mixité, les Byzantins ont donc adopté des coutumes étrangères. Déjà l'empereur Manuel I Comnène (1143-1180), qui avait épousé deux princesses occidentales, se délectait avec les joutes et les tournois. Sa première femme a été Berthe de Sulzbach, belle-sœur de Conrad III, et la deuxième Marie d'Antioche, fille de Raymond de Poitiers.

Bien que n'ayant jamais complètement disparue, la rancune de la défaite s'est, avec le temps, estompée ; les Grecs reprirent alors, de l'ennemi méprisé, tenues vestimentaires, éléments iconographiques en art et certains motifs littéraires dont les romans qui seront l'objet de cette étude sont un exemple emblématique. La plupart de ces textes ont été écrits pendant le règne de la dynastie des Paléologue, la dernière avant la conquête de Constantinople par les Ottomans.

Les Byzantins les ont repris en les adaptant à leur sensibilité : en raison de l'absence du concept moderne d'auteur et de ses droits, ces écrivains ont offert à leur public des œuvres domestiquées, qui ne choquaient pas trop les attentes et les conventions établies par la tradition.

En lisant les modèles occidentaux, bien que l'intrigue soit respectée dans les traductions grecques et les motifs repris dans des romans écrits *ex nihilo* assez reconnaissables, le résultat est forcément différent. La littérature courtoise occidentale, se fondant sur la *fin'amor*, naît d'une société féodale qui a élevé au rang d'idéal des conventions et des rites propres surtout à la couche guerrière des chevaliers sans terre et entend donner une image de soi idéalisée et cultivée, bien loin de la véritable brutalité de la réalité politique et sociale<sup>1</sup>. Le milieu des destinataires était bien différent, malgré les similitudes du système de la *πρόνοια*, qui répond à la décentralisation et l'affaiblissement du pouvoir impérial, avec celui de la féodalité<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Erich Köhler, *Sociologia della fin'amor*, Saggi trobadorici, Padoue, Liviana editrice, 1976. Nous renvoyons, en particulier, à l'introduction par Mario Mancini, p. XI-LVIII et au chapitre « La piccola nobiltà e l'origine della poesia trobadorica », p. 1-18.

<sup>2</sup> Le système de la *πρόνοια*, qui commence à apparaître à l'époque macédonienne au *x<sup>e</sup>* siècle, se développe par la suite jusqu'à atteindre son apogée sous les Paléologues. Pour son évolution, nous renvoyons à l'entrée *pronoia* dans l'index de l'ouvrage de Georgije Ostrogorski, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, Payot, 1996. Pour une étude centrée sur les derniers siècles de Byzance, l'émergence des familles aristocratiques et le conflit entre pouvoir public et liens de parenté, nous renvoyons à Éveline Patlagean, *Un Moyen Âge grec : Byzance ix<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2007.

Ces romans, que l'on nomme « de chevalerie » pour les distinguer de leurs antécédents, reprennent de l'Occident les œuvres suivantes : *Florios et Plaziafloire*, le *Floire et Blanchefleur*, par le biais d'un « cantare » toscan, *Apollonius de Tyr* adapté d'un autre « cantare » toscan ; la Πόλεμος τῆς Τρωάδος<sup>3</sup> adapte le poème de Benoît de Sainte-Maure et *Imperios et Margarona*<sup>4</sup>, le roman *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*<sup>5</sup>.

D'autres romans ne sont pas une adaptation d'un texte occidental, mais en reprennent certains motifs, comme le *Belthandros et Chrysantza*, l'*Achilléide*, le *Libistros et Rhodamné*<sup>6</sup>, et *Callimaque et Chrysorroé*<sup>7</sup> (qu'un poème de Manuel Philès permet de dater plus exactement, puisqu'il nous parle d'un conte d'amour, à lire allégoriquement, écrit par Andronic Paléologue, neveu de Michel VIII).

Le goût pour les aventures et l'amour contrarié était déjà revenu à la mode avec les romans de l'époque des Comnènes<sup>8</sup>. Mais si ceux-ci s'inspiraient de

<sup>3</sup> Elizabeth M. Jeffreys – Manolis Papathomopoulos, *Ὁ Πόλεμος τῆς Τρωάδος*, Thessalonique, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικῆς τραπεζῆς, 1996.

<sup>4</sup> Emmanuel Kriaras, *Βυζαντινά ἱπποτικά μυθιστορήματα*, Athènes, Βασικὴ Βιβλιοθήκη, 1955. Cette édition est problématique, car elle fait un collage de manuscrits, réalisant un texte qui puise dans diverses versions. La méthode philologique classique ne peut pas être appliquée à cette catégorie de textes, dépourvus de la même autorité que les grands classiques, dont le nombre de versions correspond à autant de manuscrits. L'édition plus récente est celle de Gabriella Pisa, *Il romanzo di Imperio e Margarona secondo il codice Vind. Theol. Gr. 244*, mémoire de maîtrise, Palerme, 1994. Nous avons aussi les éditions du XIX<sup>e</sup> siècle : Spyridion P. Lambros, *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Paris, 1880, et Émile Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, t. I, Paris, 1880.

<sup>5</sup> Régine Colliot, *L'Ystoire du vaillant chevalier Pierre, filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne*, Paris, 1977. Une édition plus récente est celle d'Anna Maria Babbi, *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, Soveria Manelli, Rubettino, 2003.

<sup>6</sup> Panagiotis A. Agapitos, *Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης. Κριτικὴ ἐκδοσις τῆς διασκευῆς α, μὲ εἰσαγωγὴ, παράρτημα καὶ ευρετήριο λέξεων*, Athènes, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικῆς τραπεζῆς, 2006. Tina Lendari, *Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης. The Vatican version*, Athènes, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικῆς τραπεζῆς, 2007.

<sup>7</sup> Ces romans sont édités et traduits en italien par Carolina Cupane, *Romanzi cavallereschi bizantini*, Turin, UTET, 1995. Une édition plus récente du seul roman de *Florios* est celle de Francisco Javier Ortolá Salas, *Florio y Platzia Flora : una novela byzantina de época paléologa*, Nueva Roma VI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Universidad de Cádiz, 1998. Une autre édition plus récente d'*Apollonios* est celle de Georgios Kechagioglou, *Ἀπολλώνιος τῆς Τύρου*, Thessalonique, Ἰνστιτούτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, 2004, t. I-III. Pour une traduction en français des romans de *Libistros*, *Belthandros*, *Florios* et *Imperios*, nous renvoyons au livre de René Bouchet, *Romans de chevalerie du Moyen-Âge grec*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

<sup>8</sup> Les romans comnènes sont édités et traduits en italien par Fabrizio Conca, *Il romanzo bizantino del XII secolo*, Turin, UTET, 1994.

leurs ancêtres grecs et situaient les pérégrinations des couples protagonistes dans les régions du bassin méditerranéen connues par les Hellènes, les romans de deuxième génération, c'est-à-dire de l'époque paléologue, s'inspiraient d'une matière différente et, de plus, avaient choisi la langue vernaculaire qui commençait à être employée dans d'autres écrits.

Les romans paléologues gardent le goût pour les longs monologues, la sensibilité exacerbée des protagonistes, qui pleurent et se désespèrent, s'évanouissent et exultent comme leurs ancêtres comnènes, mais ils ont parfois des prénoms et des habits latins.

Le public des lecteurs devait saisir ce jeu d'allusions à la tradition romanesque byzantine et occidentale à la fois, il devait connaître les romans courtois et les romans de l'antiquité ; toutefois, la matière, qu'elle soit adaptée d'un original ou inspirée de manière plus générale de la littérature courtoise occidentale, est très domestiquée : l'atmosphère chevaleresque et courtoise, les rituels d'adoubement, les tournois perdent leur sève, c'est-à-dire que ces événements se vident de leur sens en dehors de la société féodale occidentale et deviennent des boîtes à remplir avec les goûts et les motifs byzantins ou leur *Weltanschauung*, dans les cas réussis, et des produits un peu hybrides dans les cas moins heureux. Ces œuvres sont pensées pour satisfaire les attentes d'un public curieux, mais qui souhaite un dépaysement modéré.

Nous faisons par exemple référence au moteur qui pousse les protagonistes de *Callimaque* et *Belthandros* à quitter leur pays natal, dans un élan vers l'aventure<sup>9</sup>, comme tout héros chevaleresque respectable, mais qui devient cependant soudain peureux devant le dragon comme dans le cas de *Callimaque*, qui avait fait preuve de vaillance et prouesse jusqu'à ce moment, ou encore qui abandonnent tout code chevaleresque comme *Belthandros*, qui tue les gardes de son père venus le persuader de regagner son pays, comme le ferait *Digenis Akritas*, héros grec à l'allure « borderline », aux manières rudes et aux exploits guerriers, sans peur mais non sans tache. En fait, par son

<sup>9</sup> À propos de la conception de la condition de l'exilé et de l'étranger dans les romans byzantins, nous renvoyons à l'article de Carolina Cupane, « Lo straniero, l'estraneo, la vita da straniero nella letteratura bizantina », In : *Identité et Droit de l'Autre*, sous la direction de Laurent Mayali, Berkeley, A Robbins Collection Publication, 1994, p. 103-126. Dans son édition de 1995, aux notes n. 44, p. 97 pour le v. 608 du *Callimaque*, n. 12, p. 233 pour v. 62 du *Belthandros* et n. 6, p. 649 pour les v. 26-7 du *Λόγος παρηγορητικός*, Cupane observe que la condition du ξένος, la ξενιτεία a toujours une connotation négative, une saveur amère de souffrance et de déchéance. L'errance et le voyage chez les héros byzantins ne recèlent pas la valeur des épreuves et des exploits guerriers des vaillants chevaliers propre aux romans courtois.

obstination, Belthandros ne paraît pas animé par l'amour de l'aventure, mais, comme Imperios, par son entêtement et le dépit vis-à-vis de son père.

Plus sommaire que son modèle, *Imperios* nous prive des mots échangés entre les deux jeunes, lorsqu'ils commencent à se connaître et se voient en secret, sous la surveillance bienveillante et maternelle de la nourrice de Maguelonne, puis s'échangent, comme gage d'amour, trois anneaux. Manque dans le roman grec le motif de l'*amor de lohn*, le *topos* du héros parti à la recherche de la bien-aimée inconnue, dont les charmes sont célébrés dans des contrées lointaines et la renommée de la beauté arrive à ses oreilles inexpertes grâce aux paroles d'un compagnon d'armes : Imperios part de son royaume à la suite d'une dispute avec son père qui voulait l'empêcher de se battre en duel, lui, son fils chéri, tant attendu après une longue période de stérilité<sup>10</sup>.

Par contre, dans le *Libistros*, le protagoniste éponyme part à la recherche de la belle Rhodamné que le dieu Éros lui a promise en rêve, sans la connaître, pour accomplir son destin. Comme Hysminias, héros du roman de Makrembolitès, le jeune preux qui était totalement ignorant en matière d'amour, presque méprisant (ce sont les accusations de la divinité et de ses acolytes) est initié par un homme de sa suite qui lui explique la puissance d'Éros, auquel personne ne peut s'opposer, même les plantes et les pierres<sup>11</sup>. Dans le *Libistros*, dont aucun original occidental connu ne fournit le modèle, les motifs des romans courtois, conjugués à des motifs fabuleux sont mieux maîtrisés et davantage soudés aux éléments byzantins : les plaintes, les ἐκφράσεις des statues-personnifications etc. L'auteur prend le temps de nous montrer le *crescendo* de la passion entre

<sup>10</sup> Le motif de la stérilité initiale des parents de l'un des deux protagonistes est assez répandu, que l'on retrouve dans l'hagiographie byzantine, repris par *Florios* et l'*Achilléide*.

<sup>11</sup> Si les paroles employées par les deux romans ne sont pas identiques, le reproche dans la bouche courroucée d'Éros est le même, *Hysminias* III, 3 : « πρὸς ἡμᾶς τὸν δυνάστην, τὸν ἐλεύθερον, τὸν μὴ φρίσσοντά μου τὸ βέλος, τὸν μὴ φοβούμενον τὸ πτερόν, τὸν λοιδοροῦντα τὸ πῦρ, τὸν αἰσχυνόμενόν μου τὴν γύμνωσιν... ». Dans le *Libistros* (éd. Lendari) v. 240-241 « καὶ σύ, ὁ ἐξαίρετος ὁ νέος ἀναισχυντεῖς τὸν Ἑρῶτα, τὸ τόξον τοῦ ὑβρίζεις ». Les nombreuses similitudes entre ces deux romans, entre autres celle du narrateur homodiegétique, ainsi que des motifs partagés avec d'autres romans comnènes comme le commencement *in medias res*, que Prodromos et Eugénianos reprennent d'Héliodoros, font pencher Agapitos pour une datation assez antérieure par rapport au reste du corpus : Panagiotis A. Agapitos, « Ἡ χρονολογικὴ ἀκολουθία τῶν μυθιστορημάτων Καλλιμάχος, Βέλθανδρος καὶ Λίβιστρος », In : *Origini della letteratura neogreca*, sous la direction de N. M. Panagiotakis, Βιβλιοθήκη τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν τῆς Βενετίας, 15, (Venise, 1993), 2, p. 197-234 et Idem « Genre, structure and poetics in the Byzantine vernacular romances of love », *Symbolae Osloenses*, N° 79, 2004, p. 7-101.

les deux jeunes gens, de la naissance du sentiment en Rhodamné à son épanouissement par l'échange des lettres.

### *Les répétitions : jeu littéraire et héritage populaire*

À titre d'exemple, des motifs propres aux contes, tels que le début « il était une fois un roi noble et vaillant, riche et puissant », que l'on retrouve dans des romans comme *Imperios*, *Belthandros*, *Callimaque* etc., en plus de la *Polemos tes Troados*, l'*Achilleïde* et la *Théseïde*<sup>12</sup>, témoignent de la diffusion du *topos*, qui se soude bien au début du récit pour introduire les personnages et plonge le destinataire dans un monde autre, dans une dimension fabuleuse et féerique.

Certaines expressions assez récurrentes proviennent de chants populaires : φῶς τῶν ὀφθαλμῶν, ψυχὴ μου, καρδιά μου, ζωὴ μου, πνοὴ καὶ ἀνασασμός<sup>13</sup>, termes que l'on retrouve, repris presque littéralement, dans les paroles d'adieu adressées à *Imperios* par ses parents (Legrand v. 243 et s., Lambros v. 205 et s., *Florios*, éd. F. Ortola Salas, 1177-1178 et *Digenis Akritas*, IV, 434) et qui sont propres à la langue parlée ainsi qu'au δημοτικὸ τραγούδι.

L'anaphore est très utilisée dans les lamentations et reprend la manière populaire. Ces textes ont fréquemment recours à des expressions, telles que, par exemple, l'hémistiche μικροὶ τε καὶ μεγάλοι que l'on retrouve plusieurs fois dans chaque œuvre.

Entre autres, on trouve l'hémistiche « σιγά, κρυφὰ καὶ ἀνόητα » dans plusieurs de ces textes : dans *Imperios* (éd. Pisa) v. 278 (*Imperios* envoie en cachette une bague à Margarona) et 577 (le protagoniste s'embarque en cachette pour fuir de l'Égypte). Les mêmes mots sont utilisés toujours dans l'*Imperios* (éd. Lambros v. 480) pour une circonstance semblable : quand le protagoniste s'apprête à fuir avec Margarona, il dit ces paroles à l'écuyer, lui ordonnant d'apprêter le nécessaire pour le voyage, sans que quelqu'un puisse le remarquer ; dans l'édition de Pisa, au v. 434 le verbe est différent : σιγά, κρυφὰ καὶ ἀνόητα, κανεῖς νὰ μὴν τὸ μάθει.

Dans *Belthandros* (éd. Cupane) : le héros, qui veut persuader Chrysantza de quitter le pays et de s'enfuir avec lui, prononce au vers 1075 l'expression suivante : σιγά, κρυφὰ καὶ ἀνόητα, κανεῖς μὴ τὸ νοήσῃ. Une variante de ce

<sup>12</sup> Cette œuvre est une adaptation de l'œuvre de Boccace et a été rédigée à une époque postérieure par rapport à notre corpus. Enrica Follieri a établi l'édition du texte grec, mais on n'a publié que le premier livre : *Il Teseida neogreco. Libro I. Saggio di edizione*, Rome-Athènes, 1959.

<sup>13</sup> Fanca Angelieva, « L'idéal de beauté féminine dans les chants populaires grecs », In : *Studia in honorem Veselini Beseliev*, Accademia litterarum bulgarica, Sofia, 1972, p. 62-71.

vers apparaît dans *L'histoire de Troie*, v. 663 : κρυφὰ σιγὰ ἀνόητα κανεῖς μὴν τὸ νοήση. L'adjectif ἀγριόφθαλμος s'accompagne du nom θάλασσα, ayant une signification hyperbolique « à l'œil furieux » et apparaît dans ces romans en langue vulgaire dans des contextes similaires :

Dans *Florios*, v. 647-8 : εὐτολμος ἄνδρας ἄγριος, ὡς δράκος φουσκωμένος/ ὡς θάλασσα ἀγριόφθαλμος, ἀτός του νὰ νομίζῃ.

Dans *Belisaire*, v. 48-9 : καὶ ὥσπερ θηρίον ἄγριον καὶ ὡς δράκων φουσκομένος καὶ ὡς θάλασσα ἀγριόφθαλμος λέγει τοὺς ἀρχοντάς του.

Dans *Impérios* (éd. de Legrand, v. 183 et éd. de Pisa, v. 144) : σὰν θάλασσ' ἀγριόφθαλμος καὶ δράκος φουσκομένος.

Dans *Impérios* (éd. de Lambros, v. 156) : ὡς θάλασσα ἀγριόφθαλμος ὡς λέων βουλκωμένος.

Dans tous les romans, à l'exclusion de la version éditée par Lambros, qui présente λέων, le syntagme θάλασσα ἀγριόφθαλμος avoisine le substantif δράκων, δράκος. Une interaction entre ces textes est incontestable : cette expression devait jouir d'une certaine popularité.

Ces répétitions ont été expliquées différemment par les divers spécialistes qui se sont occupés de ce corpus ainsi que d'autres textes écrits en vers et en langue vernaculaire. À cause de l'usage d'intervenir sur les textes, surtout ceux qui ne jouissaient pas du même prestige que les classiques, des éditeurs hollandais, Van Gemert et Bakker<sup>14</sup> ainsi que P. Schreiner<sup>15</sup> attribuent la répétition des vers aux scribes, qui auraient interféré avec la transcription en reprenant des passages d'un roman à l'autre. Bakker et Van Gemert ont fondé leur théorie sur la base du manuscrit Neapolitanus III B 27, qui contient l'*Achilléide*, le *Bélisarios* et l'*Impérios* : selon cette théorie, les similitudes verbales seraient dues à l'interpolation du scribe, qui transfère des expressions d'un texte à l'autre. Mais Spadaro, un philologue italien, objecte à cette hypothèse, dans un de ses articles<sup>16</sup>, consacré à certains des romans, que les imitations ne sont pas nécessairement dues au scribe : il donne l'exemple du

<sup>14</sup> Willem Frederik Bakker – Arnold F. van Gemert, *Ἱστορία τοῦ Βελισαρίου. Κριτική ἔκδοσις τῶν τεσσάρων διασκευῶν μὲ εἰσαγωγή, σχόλια καὶ γλωσσάριο*, Athènes, Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη 6, 1988. Cf. édition de Enrica Follieri, « Il poema bizantino di Belisario », In : Atti del convegno internazionale sul tema: *La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo-3 aprile), Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1970, p. 583-652.

<sup>15</sup> H. Schreiner, « Zerrissene Zusammenhänge und Fremdkörper im Belthandros-Text », *Byzantinische Zeitschrift*, N° 52, 1959, p. 257-264.

<sup>16</sup> Giuseppe Spadaro, « Problemi relativi ai romanzi greci dell'età dei Paleologi I. Rapporti tra Ἱμπέριος καὶ Μαργαρώνα e Φλόριος καὶ Πλατζιαφλόρε », *Ελληνικά*, N° 28, 1975, note 5, p. 313, p. 302-327.

manuscrit *Vindobonensis* theol. gr. 244, dans lequel sont transcrits deux de nos romans, le *Florios* et l'*Impérios*. Dans les deux textes, les vers semblables ou identiques ne se trouvent pas seulement dans les versions copiées dans ce même manuscrit, mais également dans le *codex* de Londres qui nous a transmis une version du *Florios*.

Giuseppe Spadaro souligne que l'histoire de l'amulette doit être reprise du *Florios* par l'auteur d'*Impérios* ; dans le « cantare toscan »<sup>17</sup>, strophe 91, la mère du héros, contrainte de le laisser partir, lui confie un anneau : « E la madre li dise: amor mio bello,/ sella tu andata non può rimanere,/ con eso teco porta questo anello,/ che un gran tesoro ti potrà valere;/ e guardal ben che val più d'un castello:/ quando l'avrai tu non porai morire/ in fuoco, né in aqua, né in bataglia;/ or va, che Macometto sì ti vaglia. »

Le passage est rendu dans le *Florios*, v. 1193-1195 : καὶ ὥς ὅτου νὰ ἔχῃς μετὰ σὲν τοῦτο τὸ δακτυλίδιν,/ ποτὲ θανάτου συμφορὰν, ποτὲ μηδὲν φοβᾶσαι,/ οὐδὲ ἰστιάν, οὐδὲ νερόν, ἀλλ' οὐδὲ ἀπὸ ξίφος. Dans *Imperios* (éd. G. Pisa) v. 211-214 : καὶ ὥστε τὸ ἐγκόλπιον βαστᾶς το μετὰ σένα/ ποτὲ θανάτου συμφορὰν, ποτὲ μηδὲν φοβᾶσαι/ οὐδὲ κοντάρι δύναται ποσῶς νὰ σὲ φονεύσει/ οὐδὲ ἰστία, οὐδὲ νερόν, ἀλλ' οὐδὲ ἀπὸ ξίφους. L'anneau se transforme en amulette, mais la fonction de l'objet est la même dans l'*Imperios* que chez son modèle français : il s'agit ici d'un véritable plagiat qu'un simple scribe sans velléité littéraire n'aurait pas réalisé.

Spadaro, qui garde une approche classicisante, explique le phénomène simplement par un manque de créativité des écrivains, qui se limiteraient à recopier et adapter des formules consolidées par l'usage. Ses études ont le mérite d'avoir éclairci l'horizon assez nébuleux de ces romans, car elles ont démontré, malgré leur approche négative et méprisante, que la position de Van Gemert et de Bakker ne peut pas à elle seule expliquer toutes les similitudes : le cas de l'amulette / anneau, en passant sous silence les nombreux vers communs entre les deux romans, ainsi qu'avec les autres<sup>18</sup>, montre que nombre de ces emprunts, sinon tous, ont été faits pendant le

<sup>17</sup> Édition de Vincenzo Crescini, *Il cantare di Florio e Biancifiore*, Bologne, 1899. Une édition plus récente est celle d'Armando Balduino, *Cantari del Trecento*, Milan, Marzorati editore, 1970.

<sup>18</sup> G. Spadaro, « Problemi relativi ai romanzi greci dell'età dei Paleologi. II. Rapporti tra la Διήγησις τοῦ Ἀχιλλέως, la Διήγησις τοῦ Βελισαρίου Ἰμπέριος καὶ Μαργαρώνα », *Ελληνικά*, N° 29, 1976, p. 278-310. Idem, « Problemi relativi ai romanzi greci dell'età dei Paleologi. III. Achilleide, Georgiàs, Callimaco, Beltandro, Libistro, Florio, e Διήγησις γεναμένη ἐν Τροίᾳ », *Ελληνικά*, N° 30, 1977, p. 223-279.



processus d'écriture et même de composition. S'il est vrai que le processus de transmission et celui de composition ne sont pas dissociés, pourtant, même le scribe le moins respectueux du texte, ou le plus inventif, n'aurait pas opéré un tel ajout, ou bien, il faut entendre le scribe comme un *diaskevastès*, car les similitudes ne se limitent pas aux seules versions du *Florios* et de l'*Impérios* transmises par le même manuscrit de Vienne<sup>19</sup>.

Les Jeffreys<sup>20</sup>, qui se sont également occupés de la *Chronique de Morée*, œuvre d'origine débattue relatant la conquête du Péloponnèse par les Francs, ont relevé en revanche que 30% des hémistiches se répètent. Pour expliquer la répétition dans la *Chronique*<sup>21</sup> dans plusieurs de ces romans, M. Jeffreys reprend les théories de Milman Parry sur Homère et de son élève américain, Albert Lord qui avait travaillé selon cette méthodologie en Bosnie. Jeffreys ne pense pas que ces romans furent des produits directs de la tradition orale, mais qu'ils ont gardé trace d'une poésie orale préexistante. Cette interprétation expliquerait non seulement les répétitions, mais aussi le mélange d'éléments linguistiques populaires<sup>22</sup> avec d'autres propres à la langue savante.

Par ailleurs, Gregorios Sifakis<sup>23</sup> sépare l'oralité de la tradition et offre une interprétation alternative à *l'aut aut*, entre l'oralité et le plagiat. Selon lui,

<sup>19</sup> Panagiotis A. Agapitos conteste cette assertion, qui n'a pas été prouvée par des études et qui est néanmoins acceptée de manière presque unanime : il n'y a pas de preuves que les scribes se comportaient de manière plus désinvolte quand ils copiaient des textes vernaculaires ; selon lui, ils commettraient les mêmes fautes qu'ils copient Platon ou l'*Achilléide* et ils ne seraient pas forcément moins fidèles quand ils transcrivent des textes démotiques. Cf. Panagiotis A. Agapitos et Ole Smith, *The Study of the Medieval Greek Romance: a Reassessment of Recent Work*, Opuscula Graecolatina, 33, Copenhagen, 1992, p. 94.

<sup>20</sup> Elizabeth et Michael Jeffreys, « Imperios and Margarona: the manuscripts, sources and edition of a byzantine verse romance, *Byzantion*, N° 41, 1971, p. 122-160. Michael Jeffreys, « Formulas in the Chronicle of the Morea », *Dumbarton Oaks Papers*, N° 27, 1973, p. 165-195. Elizabeth et Michael Jeffreys, « Some comments on the manuscripts of Imperios and Margarona », *Ελληνικά*, N° 27, 1974, p. 39-49.

<sup>21</sup> Pour une étude récente : Teresa Shawcross, *The Chronicle of Morea. Historiography in Crusader Greece*, Oxford University Press, 2009. L'auteur penche pour un original grec à la base de la version parvenue jusqu'à nous, sans pour autant exclure un original français. En fait, la question reste ouverte, car d'autres spécialistes proposent un texte de base français ou même catalan.

<sup>22</sup> À propos des motifs propres aux chants populaires cf. par exemple Aristides Stergelis, « Τὸ δημοτικὸ τραγούδι εἰς τὸ ἱπποτικὸν μυθιστόρημα Φλώριος καὶ Πλατζία Φλώρα », *Πάρνασσος*, N° 9, 1967, p. 413-423.

<sup>23</sup> « Τὸ πρόβλημα τῆς προφορικότητος στὴ μεσαιωνικὴ δημώδη γραμματεία: προβλήματα καὶ προτάσεις », In : *Origini della letteratura neogreca*, sous la direction de N. M. Panayotakis, Istituto Ellenico, Venise, vol. 1, 1993, p. 267-284, p. 283.

les romans seraient les produits d'une collectivité d'auteurs, comme les poètes du *Dolce Stil Novo*, qui ne se souciaient pas de la réélaboration linguistique, seul terrain où d'habitude l'auteur byzantin exerçait sa maîtrise personnelle des éléments stylistiques et topiques transmis par la tradition, mais visaient à la création d'un style collectif.

Cette position nous semble une approche très pertinente, car elle considère ces textes en fonction de leur valeur intrinsèque, abandonnant l'attitude condescendante propre aux philologues classiques et à des spécialistes compétents, tel Spadaro, et explique un langage à l'apparence formulaire, mais dont l'origine orale n'est appuyée par aucun témoignage.

Roderick Beaton<sup>24</sup>, qui partage la position de Sifakis, lui reproche cependant de ne pas avoir développé sa théorie pour mettre en évidence la finalité des reprises, des répétitions et des échos, de ne pas avoir expliqué pourquoi, dans une civilisation raffinée où d'habitude les auteurs et les artistes opèrent en respectant la tradition, suivent son sillon et expriment leur liberté et leur maîtrise dans la *variatio*, nos romans se caractérisent par cette répétition marquée et par un style conventionnel. Il souligne que ces auteurs doivent viser à créer un nouvel idiome et à reproduire en langue vulgaire l'héritage littéraire du passé réinterprété, comme le souligne le *prooimion* de la Διήγησις γενναμένη ἐν Τροίᾳ, autre version byzantine de la Guerre de Troie. Beaton, pour appuyer la vraisemblance de sa proposition, donne l'exemple de l'atmosphère culturelle dans l'Italie de Dante et de Boccace, dans la France de Chrétien de Troyes et dans l'Allemagne des *Nibelungenlieder*.

Mais nous n'avons malheureusement aucun témoignage historique de collectivités d'auteurs dans le tissu social : au contraire, du seul roman dont nous soit transmise une probable trace écrite par un poème de Manuël Philès, le *Callimaque*, le roman moins « formulaire » avec le *Libistros*, la paternité serait attribuée à Andronic, fils du sebastocrator Constantin et cousin de l'empereur Andronic Paléologue II. Si l'on accepte donc l'identification du récit faite par

<sup>24</sup> « Non basta la "collettività" di Sifakis per separare le caratteristiche distintive di queste ultime opere dal contesto bizantino. Generalmente è proprio nella rielaborazione verbale che gli autori bizantini si liberano dalle costrizioni della tradizione per dimostrare la loro individualità », de « Oralità e scrittura nel romanzo greco del tardo Medioevo » in Medioevo romanzo e orientale. *Oralità, scrittura, modelli narrativi*. II Colloquio internazionale Napoli, 17-19 febbraio 1994, Atti sous la direction d'Antonio Pioletti et Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995, p. 1-9, p. 6. Beaton résume ces trois diverses positions concluant par sa propre interprétation, dans sa monographie *Il romanzo greco medievale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, chapitre 11 « Elementi comuni dei romanzi: fondo orale vs interferenza testuale » p. 56-298.

Philès, validée par la plupart des spécialistes, le roman aurait été conçu dans la cour impériale.

À notre sens, ces auteurs se servaient de la tradition byzantine ainsi que des œuvres occidentales pour renouveler le genre romanesque. Beaton parle de tentative d'instaurer une *vulgaris eloquentia* en langue grecque et, dans ce processus de construction, la tradition orale est seulement l'un des facteurs, non le principal.

### *Le proomion comme miroir du public idéal*

Ce n'est pas seulement la répétition d'hémistiches ou de vers entiers qui alimente la conjecture d'une origine orale de ces textes *in toto* ou de certains passages, mais aussi l'usage d'expressions et d'appels adressés par le narrateur à son public idéal. Grazia Fulciniti les définit comme des « vers de soudure », c'est-à-dire des vers qui délimitent le début ou la fin de certains leitmotivs<sup>25</sup>, ménagent les passages d'un niveau à l'autre de la narration, annoncent un retournement d'événements, un rebondissement, etc. Souvent le narrateur hétérodiégétique s'introduit dans le récit pour faire des commentaires, pour fournir au destinataire des informations rapides sur le récit (analepse ou prolepse). Les narrateurs d'*Imperios* et de *Callimaque* s'insinuent souvent dans la narration par des appels, savamment distribués au cours de l'histoire, tantôt pour prolonger le suspense, tantôt pour susciter la pitié, la compassion ou la surprise chez le lecteur. L'anticipation est présente au cours du récit ; elle se caractérise par des vers récurrents qui, dans les romans vernaculaires, scandent le rythme pour conclure et introduire une nouvelle section narrative.

Ces appels confèrent aux romans l'illusion d'un récit immédiat en présence d'auditeurs et même, comme on le verra par la suite, d'une cour de nobles, femmes et hommes, illusion que le roman de *Libistros et Rhodamne*, par une sorte de mise en abyme, met en scène avec la cour de Myrtane, reine d'Arménie, à travers le personnage de Clytobos, ami et compagnon de route du protagoniste et également narrateur homodiégétique. Une cour de jeunes gens est également évoquée dans le prologue du *Belthandros* par le narrateur, cas auquel Cupane<sup>26</sup> trouve un parallèle occidental dans l'appel au jeune public

<sup>25</sup> Grazia Fulciniti, *Versi di sutura e livelli narrativi nei romanzi grecomedievali*, p. 392, In : *Ταλαρίσκος*, Studia graeca Antonio Garzya sexagenario a discipulis oblata, Naples, 1987, p. 391-401.

<sup>26</sup> Carolina Cupane, « Una passeggiata nei boschi narrativi. Lo statuto della finzione nel Medioevo romanzo e orientale », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, N° 63, 2013, p. 80.

qui se trouve dans le *Conte de Floire et Blanchefleur*<sup>27</sup>, « li chevalier et les puceles/ li damoiseil et les damoiseles ». Le *Beltandros* et le *Conte* offrent tout de suite après cette adresse un résumé sommaire de l'histoire. Plutôt que le portrait d'une performance réelle, réalisée à la cour byzantine de Constantinople, d'Épire (sous les Comnènes) ou de Trébizonde, les deux romans nous plongent dans une situation fictive, un jeu littéraire, tiré de la littérature courtoise occidentale.

Dans l'*Impérios*, l'auteur insiste particulièrement sur son incapacité à raconter une telle histoire selon un autre motif rhétorique, *topos* bien affirmé, la *recusatio*, qui, en soulignant la difficulté de la matière, exalte davantage la virtuosité et la maîtrise de l'auteur qui la traite. *Florios*, en revanche, à la différence des autres romans, commence directement par le récit de la vie des parents de Platziافlore, sans introduire son récit par un proème.

L'auteur de *Florios*, à la différence des autres, n'exprime pas son incapacité affectée à raconter la beauté des protagonistes, les rebondissements de l'histoire ou les peines endurées par les personnages. Mais il intervient dans la narration, quoique moins que dans *Callimaque* et dans l'*Impérios* : les prolepses anticipent, guident le destinataire, suscitent en lui de l'empathie pour les protagonistes.

Certains romans commencent par un appel à l'attention de leur public, lui promettant une histoire inouïe ou, du moins passionnante. Si l'on prend en considération l'éventail de possibilités exploité par les auteurs de romans, on observe la reprise de certains thèmes : le narrateur de *Belthandros* et le personnage de Clytobos se posent comme un *praeceptor amantium*. Le proème du *Belthandros* (v. 1-2) s'adresse à de jeunes gens : δεῦτε προσκατερήσατε μικρόν, ὦ νέοι πάντες. Θέλω σᾶς ἀφηγήσασθαι λόγους ὠραιотάτους,/ ὑπόθεσιν παράξενην, πολλὰ παρηλλαγμένην.

Le sommaire concis qui suit vise à aiguïser la curiosité du jeune public pour l'instruire : v. 23-24 λοιπὸν τὸν νοῦν ἰστήσατε ν'ἀκούσητε τὸν λόγον/ καὶ νὰ θαυμάσετε πολλὰ ψεύστης οὐ μὴ φανοῦμαι.

Dans le *Belthandros* donc, on fait allusion à un public jeune, dont on veut capter l'attention en promettant une histoire passionnante, alors que les trois premiers vers du *Callimaque* introduisent tout de suite le sujet du récit.

Le Λόγος παρηγορητικός περὶ Δυστυχίας καὶ Εὐτυχίας, le *Belthandros* et le *Libistros* ouvrent sur une *performance* semblable dans les trois cas : parenthèse

<sup>27</sup> *Le conte de Floire et Blanchefleur*, Robert d'Orbigny, éd. Jean-Luc Léclanche, Paris Champion, 2003.

extradiégétique du narrateur dans les deux premiers romans, elle ne laisse pas plus de traces que son destinataire ; narration faite par un narrateur intradiégétique dans le troisième, elle constitue le cadre du récit.

Le *Λόγος παρηγορητικός* met en scène un énonciateur qui adresse un bref discours, dans son prologue, à un public qui connaît la Fortune, qu'il soit tourmenté et houspillé ou favorisé par elle. Le récit est alternativement à la troisième et à la première personne. Dans les *prooimia*, le narrateur s'adresse ou fait allusion à un public visé, un destinataire idéal qui constitue le prétexte de ses prolepses, analepses, véritables clins d'œil au destinataire réel et avisé. Le type de public correspond à chaque fois au récit qui suit : une cour d'hommes et femmes, des véoi dans le *Belthandros*, une cour aux caractéristiques vagues d'Arménie dans le *Libistros* et des gens favorisés ou persécutés par la chance dans le *Λόγος*, qui conclut le prologue avec un message d'espoir adressé aux malheureux. En revanche, dans d'autres écrits, comme des histoires d'animaux, le prologue, assez rare, ne s'adresse à aucun public, mais développe plutôt le *topos* de la *delectatio-utilitas*. Les textes du *xiv<sup>e</sup>* au *xv<sup>e</sup>* siècles, qui traitent du cycle troyen et de fables animalières, visent un enseignement moral et utilisent le *topos* du manque d'instruction classique. Ici la poétique privilégie l'*utilitas* sur la *delectatio*.

Dans le *Libistros*, en revanche, on a affaire à une narration homodiégétique que prend en charge le personnage de Clytobos, comme c'était le cas d'Hysminias dans le roman de Makrembolitès, ce qui représente une exception dans la littérature grecque vernaculaire de cette époque, où le narrateur est toujours extradiégétique. L'appel au public est double, car il est adressé premièrement à la cour de Myrtane et, par son truchement, au public idéal du roman. Agapitos<sup>28</sup> mentionne un passage d'*Yvain*, dans lequel le chevalier Calogrenant, refusant d'abord de relater sa propre défaite, est finalement persuadé par la reine Guenièvre et raconte son aventure. Agapitos parle à ce propos d'« intrafiction situation of narrative performance », où, de plus, Calogrenant représente l'auteur lui-même et la reine Guenièvre représente Marie. En revanche, dans le *Libistros*, la mise en abyme n'a pas une dimension métatextuelle, comme c'est le cas dans le roman de Chrétien de Troyes : ne faisant aucune allusion à l'auteur et ses commanditaires, elle est fictionnelle et constitue le cadre du récit, tout en dédoublant l'histoire d'amour du couple principal avec celui de

<sup>28</sup> Panagiotis A. Agapitos, « In Rhomaian, Frankish and Persian Lands : Fiction and Fictionality in Byzantium and Beyond », In : *Medieval Narratives between History and Fiction*, sous la direction de Panagiotis A. Agapitos et Lars Boje Mortensen, Chicago, Museum Tusculanum Press, 2012, p. 235-367, p. 298 et s.

Clytobos et Myrtane<sup>29</sup>. L'auteur du *Libistros* parle d'ἔρωτοπικρίας, de peines d'amour, celui du *Callimaque* (v. 20) de γλυκοπικράς ὁδύνας, de douleurs douces-amères.

La version napolitaine de l'*Achilléide* parle également de la douloureuse passion amoureuse, v. 9-11 et 15-16. Le diaskevastès de la *Théséide*, adaptation du poème de Boccace, d'habitude fidèle à l'original, introduit ce motif absent dans les vers initiaux. En revanche, Beaton pense que le *Libistros* met en scène ce qui se passait vraiment à la cour byzantine : cela impliquerait la récitation de chants poétiques d'amour. Selon lui, le rival de Callimaque, caractérisé comme ἄλυσ, ἄγαμος ἐλεύθερος καθόλου, / μόνον πρὸς κυνηγέσια καὶ πρὸς ἀνδραγαθίας/ καὶ πρὸς πολέμων συμπλοκάς ἀκράτητος ὑπῆρχεν<sup>30</sup> serait une allusion sinon à Andronic, auteur présumé du roman, du moins au public visé. Cependant, comme le relève Cupane<sup>31</sup>, il ne nous est resté aucun témoignage de lectures publiques de textes de fiction, alors que sont attestées des lectures publiques et des récitation de poèmes d'occasion ou d'*enkômia* à l'occasion de cérémonies religieuses, de fêtes ou dans des cercles restreints de lettrés dont l'exemple le plus célèbre est celui de Photios.

Cupane n'exclut pas la lecture à haute voix dans le Moyen Âge byzantin, époque où la lecture était une entreprise difficile, même pour des lettrés. La spécialiste parle de « finzione di riporto », car l'image de la cour paraît reprendre le motif, bien attesté dans les romans courtois français et occidentaux, de la lecture par des personnages de récits, véritable clin d'œil de l'auteur à son public : le *Libistros* dans son cadre complexe et, plus simplement le *prooimion* du *Belthandros*, empruntent aux romans latins cette mise en abyme. Le *topos* du proème présuppose la compétence du public cultivé qui participe au jeu et s'identifie au rôle d'auditeur courtois. Dans le même sens, il faut entendre le motif traditionnel de l'incompétence de l'auteur et de sa volonté de s'adresser à un large public<sup>32</sup>, rencontrés dans le *prooimion* de l'*Imperios* et de manière moins appuyée dans celui de l'*Achilléide*, comme dans le cas de Nicétas Choniâtès dans sa *Χρονική διήγησις* : ils ne doivent pas être pris au sérieux. En fait, le proème de Nicétas Choniâtès, qui prétend vouloir s'adresser aux

<sup>29</sup> Nous renvoyons à l'essai de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 123.

<sup>30</sup> Éd. de Cupane, v. 852-854.

<sup>31</sup> « Leggere e/o ascoltare. Note sulla ricezione primaria e sul pubblico della letteratura greca medievale », in *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, op. cit., p. 83-105, p. 90-91.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 83.

humbles, aux ouvriers et aux femmes, est un pur artifice littéraire : la version de la chronique en langue plus accessible, réalisée quelques années après en est la démonstration la plus éloquente.

Cupane interprète cette mention de deux publics distincts, l'un cultivé et courtois et l'autre populaire et ignorant, comme une indication de genre : le public auquel le narrateur s'adresse et qui diffère selon les textes constitue un indicateur de genre plutôt qu'un public réel. Selon la spécialiste italienne, le public de cette littérature constitue une seule entité, une élite d'*insiders*, qui à la fois produit l'œuvre et en est le destinataire, qui écrit et lit.

Il faut se demander alors si, dans la représentation d'un public fictif, la représentation dramatisée de la performance narrative est également une fiction.

En examinant les textures isotopiques employées dans les *prooimia* et se-mées dans le récit, un grand nombre de mots font référence à l'écriture : γραφή, στίχος, βιβλίον, γράφω, συγγράφω, mais aussi à la parole, tels les *verba dicendi* : λέγω, διηγοῦμαι, ἀφηγοῦμαι et λαλέω. Les deux groupes ne sont pas opposés, car les mots indiquant la narration entendent souligner le début de passages plus narratifs ou scander le rythme du récit. Les appels au public, par contre, sont soulignés par des *verba audiendi*, ἀκούω, ἀφκράζω et γροικῶ.

Encore une fois, il est difficile d'établir si ces verbes désignent vraiment une *performance*. L'usage métaphorique d'ἀκούω est bien attesté dans la littérature byzantine, dans des œuvres parénétiques et didactiques, comme dans le *De ceremoniis* de Constantin Porphyrogénète ; donc la présence au cours d'un seul et même texte de termes de la sphère sémantique à la fois de la parole, de la lecture et de l'écoute nous pousse à ne pas les prendre au pied de la lettre. On trouve souvent ensemble le couple συγγράφω / (λογο)αφηγῶ qui confirmerait à nouveau la signification non littérale de ces verbes, qui ont la fonction de rappeler au lecteur la fiction et par là, de souder leur accord implicite, tout en soulignant certains passages.

L'auteur du *Λόγος παρηγορητικός*, dans la version de Lipsie, définit explicitement le public comme un ensemble de lecteurs de textes de fiction en langue vernaculaire pour le xiv<sup>e</sup> siècle.

L'auteur du *Callimaque* écrit au v. 20 « ἄν ἴδης τὴν γραφὴν καὶ τὰ τοῦ στίχου μάθης », faisant référence donc à une pratique de lecture.

Pour illustrer l'usage parallèle et interchangeable des deux groupes de verbes, les *verba dicendi* et les *verba scribendi*, nous mentionnons les deux premiers vers de l'*Achilleide* : v. 1-2 « καὶ τί νὰ εἰπῶ τὸν Ἑρωταν, τῶς νὰ τὸν ὀνομάσω; καὶ πῶς νὰ γράψω τὰς ἀρχάς, τὴν δύναμιν τὴν ἔχει; »

À la lumière de ces considérations, nous partageons la position de Cupane, selon laquelle la communication orale relève de la fiction littéraire.

Le poème de Manuel Philès, qui exhorte le public à lire allégoriquement un récit d'amour et d'aventures en tant que quête de l'âme de l'amour divin, confirme, si l'on croit à l'identification du récit avec le roman de *Callimaque* selon l'opinion unanime des spécialistes, la destination de ces textes pour la cour et un public choisi. Ainsi le scénario de la cour pourrait être accepté, sans pour autant attester une récitation publique.

Sur la base d'un passage de ce poème, Paolo Odorico<sup>33</sup> affirme que, quel que soit le roman évoqué par le poème de Philès, le *Callimaque* ou un autre texte narratif de la même typologie, la lecture constituait un acte individuel consommé dans la solitude, puisque seule la solitude pouvait garantir la concentration nécessaire pour une interprétation qui, selon les paroles de Philès, ne se limitait pas à une lecture littéraire, mais devait atteindre un sens plus élevé.

### *Naissance d'un genre – naissance d'une littérature*

Quel que soit donc le cadre de la réception des romans paléologues, contexte d'une lecture individuelle ou collective, dans un *otium* savouré en solitude ou dans une récitation en présence d'une cour aristocratique, nous pensons que ces œuvres étaient conçues pour un public d'élite.

La littérature, conçue par un groupe restreint qui a accès à une certaine culture, se régénère par la sève des romans de chevalerie latins et des expressions d'origine populaire, mais reste un produit pensé pour une élite, friande de nouveautés, qui cependant ne renie pas la tradition. La répétition et la reprise de diverses traditions marquent la naissance de cette nouvelle manière littéraire qui consacre des motifs anciens et hétérogènes et, grâce à eux, instaure une tradition nouvelle.

Les répétitions littérales d'hémistiches ou de formes équivalentes, les appels au public sont des éléments de style parmi d'autres qui confèrent à ces romans une impression de spontanéité dont les romans comnènes étaient dépourvus, malgré les limites propre à un produit littéraire dont la langue est encore en train d'évoluer et dont l'origine hybride est responsable de résultats inégaux, mais intéressants.

<sup>33</sup> Καλλιμαχος, Χρυσορρόη και ένας πολύ μοναχικός αναγνώστης, In : *Approaches to Texts in Early Modern Greek*, Neograeca Medii Aevi, sous la direction d'Elizabeth Jeffreys et Michael Jeffreys, Oxford, 2005.



À notre sens, la fonction formulaire des vers répétés de ces vers ainsi que le cadre énonciatif d'une récitation en présence d'une cour d'aristocrates sont seulement fictifs : ils parent les récits d'une aura de conte qui relègue les personnages dans un passé mythique et fabuleux.

Ce mélange de traditions populaires, étrangères et byzantines fut un succès et le public qui appréciait ce genre de littérature devait être le même dans les cours de Constantinople et des provinces ; il devait être éduqué selon la παιδεία traditionnelle, tout en connaissant également la culture latine. La domination dans le territoire byzantin introduisit des modes et des goûts étrangers, qui restèrent après le départ de l'envahisseur.